Stefano Ercolino

Il mito di Narciso nel postmoderno

Narciso e il postmoderno

Narciso piace al postmoderno. E del resto c'era da aspettarselo. Una stagione culturale ossessionata dall'autoscopia, e così satura di solipsismo come quella postmoderna, difficilmente avrebbe potuto ignorare il mito autoscopico per eccellenza: quello di Narciso.

Ogni epoca riversa sempre negli oggetti letterari che produce le proprie ansie, le proprie idiosincrasie, e la stessa cosa avviene con le riscritture postmoderne del mito di Narciso; riscritture che si sviluppano attorno a strategie discorsive e fortemente presenti in un certo di tipo di *fiction* postmoderna: metaletterarietà; dialogo intertestuale; alienazione dell'io e deriva identitaria. I testi qui proposti illustrano le rielaborazioni del mito proprio in queste tre direzioni, mostrando la sua profonda vitalità ed esemplarità nell'esprimere le esigenze simboliche e le coordinate epistemologiche di un intero orizzonte culturale.

1. *Metaletterarietà e crisi dell'identità: «Lost in the Funhouse» di John Barth*

Nel bel saggio introduttivo all'edizione italiana di *The End of the Road* di John Barth, Simone Barillari individua nella Musa del Mito e in quella del Modernismo le direttrici lungo le quali si sviluppa l'intera opera dello scrittore americano[1]. Fascinazione primordiale della parola e vertiginose sperimentazioni metalingui-

[1] Simone Barillari, *Le muse necessarie*, in John Barth, *La fine della strada* (1958), Roma, minimum fax, 2004, pp. 5-24. Cfr. Max F. Schulz, *The Muses of John Barth: Tradition and Metafiction from* Lost in the Funhouse *to* The Tidewater Tales, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1990.

stiche, *algebra and fire* per usare le parole del romanziere[2], strutturano lo spazio della narrativa di John Barth. Una narrativa che si definisce autenticamente postmoderna e profondamente autoconsapevole, e che, certa dell'impossibilità di stabilire corrispondenze biunivoche fra parole e cose in un mondo troppo complesso per essere descritto da un sistema chiuso di segni, sposta la mimesi tra due piani dal medesimo statuto ontologico: parole e altre parole, facendo così del mondo una costruzione linguistica, un labirinto letterario[3]. La *self-consciousness* della *fiction* di Barth e la costante consapevolezza del lettore di essere di fronte a un prodotto di alto artigianato artistico, definiscono questa narrativa, e quella postmoderna in generale, come il frutto letterario di un'epoca nella quale è ormai impossibile «parlare in modo innocente»[4], continuando a usare moduli espressivi logori e datati. La crisi novecentesca del realismo borghese e dei suoi dispositivi antropocentrici[5], per esempio, è uno dei grandi temi della scrittura barthiana: esplicito tanto nella sua produzione letteraria che in quella saggistica. Il riferimento a *The Literature of Exhaustion*[6], pietra miliare della riflessione teorica sul postmoderno letterario, è obbligato. La convinzione barthiana che la letteratura occidentale abbia esaurito da tempo le sue possibilità espressive e combinatorie, e che alcuni scrittori come Beckett, Nabokov e soprattutto Borges abbiano usato proprio questo sentimento della fine come materia per produrre altra letteratura, innesca quelle pratiche intertestuali e di riscrittura caratteristiche di questa *age of felt ultimacies*[7]: poiché tutto è stato già detto, lo scrittore postmoderno riusa, risemantizza, ricolloca in vario modo e grado i discorsi letterari fatti da altri, producendo un'opera propria, diversa da quella di partenza. E a questo proposito ritornano le due muse della scrittura di Barth: la Musa del Mito e quella del Modernismo. Lo scrittore americano attinge allo sconfinato serbatoio della tradizione letteraria occidentale e orientale, rivisitando il passato mitico con l'atteggiamento di chi, però, è consapevole che quel passato non è più

[2] John Barth, *Algebra and Fire* (1977), in Id., *The Friday Book. Essays and Other Nonfiction* (1984), Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1997, pp. 166-171.

[3] S. Barillari, *Le muse necessarie*, cit., p. 11.

[4] Umberto Eco, *Postille a* Il nome della rosa (1983), in Id., *Il nome della rosa* (1980), Milano, Bompiani, 2001, p. 529.

[5] Cfr. Franco Moretti, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal* Faust *a* Cent'anni di solitudine, Torino, Einaudi, 1994, pp. 180-185; Federico Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi, 2007, pp. 299-307.

[6] John Barth, *The Literature of Exhaustion* (1968), in Id., *The Friday Book*, cit., pp. 62-76.

[7] *Ibidem*, p. 31.

riproponibile se non attraverso modi espressivi che lo mettano radicalmente in discussione e ne sottolineino la distanza dal presente: si pensi a strategie discorsive come il pastiche, la *metafiction* e le scritture ipertestuali, profondamente radicate nelle pratiche letterarie postmoderne[8].

Nell'opera di John Barth, il mito di Narciso è trattato esplicitamente in *Lost in the Funhouse: Fiction for Print, Tape, Live Voice*[9], raccolta di racconti pubblicata nel 1968 e generalmente considerata la sua opera più sperimentale. Il doppio movimento della narrativa barthiana fra tradizione e innovazione, fra mito e modernismo, qui è molto marcato. Sia che le *short-stories* sviluppino motivi in parte autobiografici come l'infanzia trascorsa nella provincia del Maryland, oppure si muovano nello spazio senza tempo del mito, il carattere artificiale dell'operazione letteraria è sempre in primo piano, come nell'iniziale *Frame-Tale*, dove il lettore è invitato a seguire le istruzioni dell'autore per formare, con le pagine sulle quali è scritto il racconto, un anello di Möbius: simbolo dell'infinito e, in questo caso, dell'autoreferenzialità della narrativa barthiana e del racconto di *metafiction*.

Tema presente in modo fortemente problematico nell'intera raccolta è quello dell'identità. Ne è uno splendido esempio *Menelaid*, forse il racconto più riuscito dell'intera silloge. La leggenda di Menelao ed Elena è raccontata, tenendo conto di tutte le sue varianti antiche, su sette livelli narrativi, secondo una progressione prima crescente e poi decrescente di incassature diegetiche. La tecnica della metadiegesi, molto amata da Barth, grande appassionato di narrativa antica e in particolare delle raccolte di racconti a cornice come *Le mille e una notte* (la figura di Sherazade è una costante della sua produzione letteraria), il *Decameron* e i *Canter-*

[8] Sulla parodia e l'estetica del pastiche nel postmoderno, cfr. Linda Hutcheon, *A Theory of Parody: The Teaching of Twentieth-Century Art Forms*, New York, Methuen, 1985; Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* (1988), London-New York, Routledge, 2004, pp. 124-140; Fredric Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism* (1991), Durham, Duke University Press, 2005, pp. 1-54; Ingeborg Hoesterey, *Pastiche: Cultural Memory in Art, Film, Literature*, Bloomington, Indiana University Press, 2001; Richard Dyer, *Pastiche*: *Knowing Imitation* (2006), London-New York, Routledge, 2007. Sulla *metafiction* nella narrativa postmoderna, cfr. Inger Christensen, *The Meaning of Metafiction: A Critical Study of Selected Novels by Stearne, Nabokov, Barth and Beckett*, Bergen, Universitetsforlaget, 1981; Patricia Waugh, *Metafiction: The Theory and Practise of Self-Conscious Fiction* (1984), London-New York, Routledge, 2001; Mark Currie (a cura di), *Metafiction*, London-New York, 1995. Con «scritture ipertestuali», ci si riferisce alla celebre definizione data da Gérard Genette in *Palinsesti. La letteratura al secondo grado* (1981), Torino, Einaudi, 1997, pp. 7-8.

[9] John Barth, *Lost in the Funhouse: Fiction for Print, Tape, Live Voice*, Garden City NY, Doubleday & Company, Inc., 1968.

bury Tales, viene qui portata al limite, in una moltiplicazione vertiginosa dei piani narrativi. Sembra un buon esempio di quell'idea barthiana di letteratura intesa come *passionate virtuosity*[10]: la componente virtuosistica della scrittura postmoderna che esaspera manieristicamente stili, tecniche e generi, non è mai fine a se stessa, non è mai cioè, o almeno non dovrebbe essere, gratuito gioco letterario. Infatti, nel caso di *Menelaid* le acrobazie metadiegetiche delle molteplici istanze narrative sono innestate su di un'originale e intensa riscrittura del mito di Menelao: Menelao è un soggetto decentrato, tormentato dal problema della propria identità[11], e dal perché Elena, la donna più bella del mondo, abbia scelto come marito proprio lui che non era né più affascinante, né più valoroso degli altri pretendenti. E il grande tema barthiano dell'impossibilità di possedere un'identità individuale forte e univoca è piuttosto esplicito anche nella sua riscrittura del mito di Narciso.

In *Lost in the Funhouse*, il mito di Narciso è rivisitato nel racconto intitolato *Echo*. La narrazione si apre con una riflessione sull'opportunità di raccontare una storia in terza persona:

> One does well to speak in third person, the seer advises, in the manner of Theban Tiresias. A cure for self-absorption is saturation: telling the story over as though it were another's until like a much-repeated word it loses sense. There's a cathartic Tiresias himself employs in the interest of objectivity and to rid himself of others' histories – Oedipus's, Echo's – which distract him fore and aft by reason of his entire knowledge.
>
> Narcissus replies that the prescription in unpalatable, but he's too weary of himself not to attempt it[12].

Il Narciso che compare in questo primo frammento è completamente inedito[13]: è un Narciso stanco di sé che cerca una cura contro la sua malattia mortale, l'autoassorbimento, nel racconto della propria storia in terza persona: come una parola ripetuta di continuo, la storia si svuoterebbe di senso e lo libererebbe in qualche modo dalla prigione del suo Io. Rispetto alla versione ovidiana

[10] J. Barth, *Algebra and Fire*, cit., p. 167.

[11] " ' " ' " ' "How now!" Menelaus cried, 'I ditto," et cetera. " ' "Espouse? Espouse her? As a lover? Advocate? Husband? Can't you speak more plainly? Who am I?"/ " ' " ' " ' " "   " ' " ' " ' ", J. Barth, *Lost in the Funhouse*, cit., p. 158.

[12] *Ibidem*, p. 98.

[13] Sulla ricezione del mito di Narciso nella letteratura occidentale, cfr. Louise Vinge, *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early 19th Century*, Lund, Gleerups, 1967; Maurizio Bettini ed Ezio Pellizer, *Il mito di Narciso*, Torino, Einaudi, 2003.

del mito[14], viene qui amplificato il ruolo di Tiresia che non si limita soltanto alla profezia del triste destino del giovane, ma è un personaggio attivo nella vicenda, tanto che la storia, con una sottile eco calderoniana[15], comincia proprio dalla sua caverna, dove Narciso si rifugia per sfuggire ad Aminia[16], e dove riceve dall'indovino il fatale consiglio di recarsi presso la fonte Donacona per conoscere l'amore della sua vita. Ma fra l'incontro di Narciso con Tiresia e il curioso suggerimento dato da quest'ultimo al giovane, si inserisce una digressione molto significativa riguardante Eco[17], forse la vera protagonista del racconto. Barth, in linea con la sua poetica della *supplementarity* – consistente nell'aggiungere significati appunto «supplementari» a quelli già sedimentati dalla tradizione rispetto a un fatto o a un personaggio del mito, – carica la ninfa ovidiana di profondi significati metaletterari, trasformandola in un simbolo della scrittura postmoderna:

> Echo never, as popularly held, repeats all, like gossip or mirror. She edits, heightens, mutes, turns others' words to her end. One recalls her encounter with Narcissus – no other has nyphed him caveward. A coincidence of opposites. One should, if it's worthwhile, repeat the tale.
>
> I'll repeat the tale. Though in fact many are bewildered, Narcissus conceives himself alone and becomes the first person to speak.
>
> I can't go on.

[14] Publio Ovidio Nasone, *Le Metamorfosi*, Milano, Rizzoli, 1997, III, 339-510. Per una discussione critica, cfr. Giampiero Rosati, *Narciso e Pigmalione. Illusione e spettacolo nelle* Metamorfosi *di Ovidio*, Firenze, Sansoni, 1983.

[15] In *Eco y Narciso*, commedia in musica di Calderón de la Barca, rappresentata alla corte di Spagna nel 1661, Liriope si isola con suo figlio in una caverna fra i monti, per proteggerlo dal cupo avvenire prospettatogli da Tiresia.

[16] Barth ama contaminare le fonti antiche dei miti di cui scrive: in questo caso, Conone e Ovidio. La versione di Conone, forse precedente di poco quella ovidiana, è collegata al culto di Eros a Tespie, in Beozia, e può essere inserita nel quadro dei racconti di amori fra coppie omosessuali ispirati all'*èros paidikòs.* Vi sono infatti presenti alcuni motivi ricorrenti di queste narrazioni come il tema dell'amante superbo e crudele, o quello della prova d'amore estrema che esige il sacrificio della vita dell'innamorato (l'Aminia di cui parla Barth). La narrazione ha un carattere fondamentalmente eziologico sia riguardo al culto di Eros – culto che viene intensificato a Tespie dopo l'infelice sorte toccata a Narciso – che riguardo al fiore omonimo nato dalla terra sulla quale viene versato il sangue del giovane. Non ci sono riferimenti né a Eco, né ai genitori di Narciso, né a oscure profezie: nulla della complessità e della ricchezza che al mito conferirà invece la versione ovidiana. Il racconto di Conone sembra presentare così i caratteri di una leggenda eziologica locale piuttosto fiacca; Conone, *Narrazioni*, XXIV, in Fozio, *Biblioteca*, Milano, Adelphi, 1992, 186.134b, 28-135a.4.

[17] Geniale innovazione ovidiana rispetto alla precedente versione di Conone, Eco compare già in altre narrazioni mitiche: è inseguita da Pan in Arcadia, riecheggia le grida disperate di Andromeda offerta in sacrificio a un mostro marino, fa risuonare il lamento per la morte di Adone. Mai, però, era stata messa in relazione con il mito di Narciso, ed è proprio Ovidio a renderla celebre, creando una figura ricca di fascino e dalla forte densità simbolica. Cfr. M. Bettini, E. Pellizer, *Il mito di Narciso*, cit., pp. 58-64.

Go on.
Is there anyone to hear here?
Who are you?
You.
I?
Aye.
Then let me see me!
See?
A lass! Alas.
Et cetera et cetera[18].

Come lo scrittore postmoderno, Eco non ripete semplicemente il già detto, ma sceglie cosa ripetere, piegandolo nello stesso tempo ai propri fini. Quella della ripetizione, però, è una strategia comunicativa che svuota progressivamente di senso il discorso, tanto che a un certo punto il narratore si chiede perché Tiresia non abbia avvertito Narciso che presso la fonte Donacona avrebbe trovato la morte, ma anzi, al contrario, l'abbia addirittura spinto a recarvisi. La risposta la dà il narratore stesso: *the message then had became its own medium*[19]. Il celebre slogan macluhaniano, «il medium è il messaggio»[20], è qui legato a una delle pratiche salienti della narrativa postmoderna, la riscrittura: a furia di reinterpretare e riproporre un testo, questo alla fine esaurirà le sue possibilità semantiche fino a giungere al non senso, fino al nulla. Tuttavia, Barth, pur mostrandosi qui come altrove molto sfiduciato nei confronti delle profonde potenzialità di significazione del mito, non rinuncia mai all'atto del narrare (cosa che gli è valsa, da parte di chi forse non ha capito molto bene la sua opera, l'ingiusta accusa di essere un ipocrita); un narrare che si definisce sempre come un'esigenza prepotente e assoluta. Il paragrafo conclusivo di *Title* è molto eloquente a riguardo:

Oh God comma I abhore self-consciuosness. I despise what we have come to; I loathe our loathesome loathing, our place our tune our situation, our loathsome art, this ditto necessary story. The blank of our lives. It's about over. Let the denouement be soon and unexpected, painless if possible, quick at least, above all soon. Now now! How in the world will it ever[21].

In questa forte dichiarazione di disgusto per la propria opera, Barth inserisce un aggettivo apparentemente sorprendente: *neces-*

[18] J. Barth, *Lost in the Funhouse*, cit., pp. 100-101.
[19] *Ibidem*, p. 102.
[20] Cfr. Marshall MacLuhan, *The Medium is the Message. An Inventory of Effects*, New York, Bantam Books, 1967.
[21] J. Barth, *Lost in the Funhouse*, cit., p. 113.

sary. Nonostante l'*exhaustion* a cui è giunta la letteratura del suo tempo, il narratore sente che non può rinunciare a riempire lo spazio bianco della pagina, sente che la sua storia è necessaria, che possiede un'urgenza superiore alla difficoltà, o all'impossibilità stessa di raccontare storie. Così Eco, con il suo singolare modo di comunicare, fatto di ripetizioni, spostamenti, tagli e fraintendimenti, incarna perfettamente l'idea barthiana della persistenza della scrittura al di là dell'esaurimento[22].

Tornando a Narciso, possiamo osservare come la sua figura risulti invece legata a quella questione cruciale della *fiction* di Barth, cui si è già accennato a proposito della figura di Menelao: la crisi dell'identità. Il Narciso barthesiano incarna perfettamente una di quelle incrinature, prodotte dalla decostruzione, dei grandi binarismi su cui si è fondata per secoli la cultura occidentale: l'opposizione fra soggetto e oggetto. Fin dalla versione ovidiana del mito, Narciso non riconoscendo che il ragazzo di cui è innamorato perdutamente non è altro che il suo riflesso, confonde i piani di corrispondenza fra soggetto e oggetto, fra segno e referente: sconvolge l'ordine semiotico della realtà. E la narrativa di Barth è particolarmente ricettiva a riguardo, soprattutto riguardo al tema della duplicità[23]. La duplicità che si riscontra a livello tematico nella sua scrittura è una duplicità molto problematica. È l'impossibilità di essere uno e, nello stesso tempo, l'impossibilità di essere due: *I and my sign are niether one nor quite two*[24], dice Ambrose a proposito della sua voglia in *Ambrose His Mark*; e in *Petition*, lo sfortunato gemello siamese, legato alla schiena del suo brutale fratello da una specie di cordone ombelicale, chiude in questo modo la sua disperata petizione: *To be one: paradise! To be two: bliss! But to be both and neither is unspeakable*[25].

Il turbamento della polarità io/altro spiazza e frammenta il soggetto, lanciandolo verso un destino di alienazione e auto-incono-

[22] In *The Literature of Replenishment*, Barth in realtà abbandonerà le posizioni apocalittiche sulla *fiction* postmoderna (e, più o meno direttamente, sulla sua stessa opera) sostenute in *The Literature of Exhaustion*, specificando che il suo saggio del 1968 riguardava in fondo l'*exhaustion* non del linguaggio, o della letteratura, ma piuttosto quella dei dogmi estetici del modernismo; John Barth, *The Literature of Replenishment* (1980), in Id., *The Friday Book*, cit., pp. 193-206. Cfr. Andreas Huyssen, *Mapping the Postmodern* (1984), in Joseph Natoli e Linda Hutcheon (a cura di), *A Postmodern Reader*, Albany NY, State University of New York Press, 1993, p. 117.

[23] Sul tema del doppio in *Lost in the Funhouse*, cfr. Gordon E. Slethaug, *The Play of the Double in Postmodern American Fiction*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1993, pp. 121-150.

[24] J. Barth, *Lost in the Funhouse*, cit., p. 34.

[25] *Ibidem*, p. 71.

scibilità proprio perché non c'è più un Io unitario e conoscibile. E nel postmoderno, Narciso potrebbe ben rappresentare un nevrotico e fallimentare tentativo di autoconoscenza.

2. *Riscrivendo Ovidio*

2.1. *Memoria letteraria e apocalisse: «Il mondo estremo» di Christof Ransmayr*

Nel 1988 Christoph Ransmayr pubblica *Il mondo estremo*[26], ricostruzione fantastica dell'esilio di Publio Ovidio Nasone a Tomi, sul Mar Nero, e smagliante riscrittura del capolavoro ovidiano, *Le metamorfosi*. Il romanzo ha una struttura a inchiesta: Cotta, il protagonista, è un amico del poeta che giunge nel lontano e inospitale luogo della *relegatio*, sulle tracce di Ovidio e delle *Metamorfosi*, opera perduta e distrutta da Nasone, causa della terribile reclusione inflittagli[27]. Su questo filo conduttore che si dipana per tutto l'arco della narrazione, s'innesta una vera e propria operazione di risemantizzazione del poema ovidiano.

Una delle molteplici chiavi di lettura del romanzo è il rapporto tra finzione letteraria e realtà e, in particolare, la possibilità intrinseca di ogni narrazione di creare mondi[28]. Producendo un affascinante cortocircuito letterario-esistenziale, Ransmayr moltiplica i livelli semantici della narrazione, riscrivendo alcuni dei miti raccontati da Ovidio. In primo luogo, nella Tomi del romanzo viene ricostruito il mondo mitico delle *Metamorfosi*: Licaone diviene il cordaio della città; Fama la merciaia e Batto il suo figlio epilettico; Tereo il macellaio; Aracne la tessitrice sordomuta di arazzi; e via dicendo. Nella sua ricerca di Nasone, Cotta incontra, parla e interagisce con questi personaggi; personaggi che, nonostante la riattualizzazione in chiave postmoderna del poema ovidiano compiuta da Ransmayr, rimangono comunque vincolati al loro destino mitico: Tereo qui è un macellaio, non il re di Tracia, e Procne non è certo la figlia di Pandione, eppure entrambi, così come Filomela, si trasformeranno in uccelli nel momento dello scioglimento della

[26] Christoph Ransmayr, *Die letzte Welt*, Nördlingen, Greno Verlag GmbH, 1988; trad. it. *Il mondo estremo*, Milano, Feltrinelli, 2003.

[27] Come noto, sono incerte le cause reali dell'esilio di Publio Ovidio Nasone. Il poeta stesso non ne ha mai parlato esplicitamente, alludendo soltanto a due misteriose colpe: *carmen et error*; Publio Ovidio Nasone, *Tristia*, si cita dall'ed. it., Milano, Garzanti, 2005, II, 201-212.

[28] Cfr. Thomas G. Pavel, *Mondi di invenzione. Realtà e immaginario narrativo* (1988), Torino, Einaudi, 1992.

tragica vicenda che li vede protagonisti. La riscrittura rimane in fondo legata, dove più e dove meno, alla memoria ovidiana: la traccia dell'antico vincola le figure del romanzo di Ransmayr ai loro corrispettivi mitici.

Un altro livello del romanzo sul quale si dispiega l'universo poetico di Ovidio riguarda la sfera estetico-visuale[29]. Alcune delle storie raccontate dal poeta di Sulmona vengono proiettate da Cypari – nano caucasico proiezionista ambulante – sul muro della casa di Tereo, dove davanti agli occhi sgranati degli abitanti di Tomi si susseguono le storie di Ceice e Alcyone, Ettore, Ercole e Orfeo. Ritorna lo stilema del cortocircuito, un cortocircuito temporale questa volta: antico e moderno, figure mitologiche e fatti della Roma antica si saldano alla contemporaneità e a una delle sue forme espressive peculiari, forse la più caratteristica: il cinema. Ransmayr crea così una dimensione temporale ibrida, sospesa tra passato e presente, propria di un mondo temporalmente indefinibile e che fa molto bene da scenario alle vicende degli abitanti del Mondo Estremo. Tuttavia, quella del cortocircuito non è una semplice cifra stilistica. Essa ha un peso semantico rilevante nell'economia tematica della narrazione. Il Mondo Estremo è segnato dalla rovina e dall'abbandono: lo sgretolamento e la ruggine sembrano esserne gli elementi costitutivi. Ransmayr ci parla di un'umanità derelitta e sull'orlo della distruzione; un'umanità sull'orlo di un'apocalisse. Ed è proprio l'apocalisse[30] a essere evocata più volte nel corso della narrazione: come nel racconto del mito di Deucalione e Pirra; nella terribile tempesta in cui si trovano coinvolti Cotta ed Eco; nella pietrificazione di alcuni personaggi; nel mostruoso assassinio di Iti, il figlio di Tereo. Il cortocircuito diviene così la marca stilistica che esprime il senso della fine incombente su Tomi, quasi che l'anarchia e lo scardinamento temporale siano inevitabili in un mondo devastato, arrivato ormai sulla soglia della propria distruzione.

[29] Sull'importanza della dimensione visuale nella letteratura contemporanea, cfr. Massimo Fusillo e Marina Polacco (a cura di), *La letteratura e le altre arti. Atti del convegno annuale dell'Associazione di teoria e studi di Letteratura comparata – L'Aquila, Febbraio 2004*, in «Contemporanea», n. 3, 2005; Vincenzo Maggitti, *Lo schermo fra le righe*, Napoli, Liguori, 2007; Massimo Fusillo, *Estetica della letteratura*, Bologna, Il Mulino, 2009, pp. 175-178.

[30] Sull'apocalisse nel postmoderno, cfr. Richard Dellamora, *Postmodern Apocalypse. Theory and Cultural Practice at the End*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1995; Laurence Coupe, *Il mito. Teorie e storie* (1997), Roma, Donzelli editore, 1999, pp. 45-63; Michele Cometa, *Visioni della fine. Apocalissi, catastrofi, estinzioni*, Palermo, :duepunti, 2004, pp. 25-55; Elizabeth K. Rosen, *Apocalyptic Transformation: Apocalypse and the Postmodern Immagination*, Lanham, Lexington Books, 2008.

Un ulteriore e importante livello semantico del testo si aggancia direttamente al mito di Narciso, ed è costituito dalla narrazione condotta da Eco di alcune storie del poema ovidiano. Narciso non è infatti presente in modo diretto nel romanzo. Del mito interessa a Ransmayr la figura della ninfa: fatto che ha un significato molto particolare.

Nel Mondo Estremo, Eco è una ragazza straniera che non ricorda la sua provenienza e che soffre di una singolare malattia della pelle:

> Eco soffriva a causa della sua pelle a cui mancava lo strato protettivo più esterno ed era quindi talmente sensibile che già vi lasciavano traccia un singolo raggio di sole o una polverosa folata di vento; anche con una luce tenue e nell'aria primaverile aromatica e asciutta quella pelle si screpolava, si rompeva e si sfarinava nevicando dal corpo dell'infelice.
>
> Soltanto in seguito Cotta avrebbe saputo che la sofferenza di Eco restava sempre limitata a una superficie ristretta del suo corpo, a una grande squamosa macchia ovale che a lente intermittenze vagava su quella figura sottile, un fitto branco di falde che assaliva ora il volto e il collo e dalle spalle e dalle braccia passava al petto o al ventre[31].

Ritorna il tema dello sgretolamento che in questo caso riguarda però il corpo stesso di Eco; uno sgretolamento che riflette quello di tutto il mondo circostante.

Eco è un personaggio importante nel romanzo e presenta delle forti differenze rispetto alla ninfa ovidiana. Un fatto che colpisce subito è che la Eco di Ransmayr conosce la dimensione del contatto fisico:

> Perché seppure in segreto, Eco era amata da molti abitanti della costa. Mandriani e fonditori andavano talvolta a trovarla nella grotta, protetti dall'oscurità, per trasformarsi tra le sua braccia, lontani dalle loro donne indurite e stremate, in lattanti, in dominatori o in belve. Grazie all'impenetrabile riservatezza di Eco si sapevano al sicuro da qualsiasi rimprovero e scandalo, e perciò le lasciavano fra i detriti della rovina ambra, pelli, pesce essiccato e vasi colmi di grasso[32].

Eco è «amata» da alcuni uomini del luogo e non si strugge per il rifiuto di un altero Narciso. Anzi, la ragazza, complice il suo silenzio, sembra dedita alla prostituzione: triste tributo pagato da una straniera «per poter vivere all'ombra e al riparo della città ferrigna»[33]. E proprio la «riservatezza» di Eco permette di fare

[31] C. Ransmayr, *Il mondo estremo*, cit., p. 78.
[32] *Ibidem*, p. 79.
[33] *Ibidem*, p. 114.

alcune considerazioni interessanti sul suo caratteristico modo di comunicare nel Mondo Estremo, e sulle differenze rispetto al modello ovidiano.

Come in Ovidio, nel Mondo Estremo Eco ripete la parte finale dei discorsi che ascolta:

> Lupi, disse Cotta e si rivolse alla nerovestita: chi sei?, e non ricevendo risposta, a Licaone: chi è?
> Ora l'inginocchiata si teneva una mano davanti alla bocca come se volesse impedirsi di parlare, falde di pelle nevicavano sul suo seno, fissò Cotta e ripeté *chi sei?*, poi allungò la mano verso il cordaio e gli chiese con la cadenza di Cotta, *chi è*[34]*?*

Qui, però, il senso della ripetizione è completamente diverso:

> Eco gli raccontava della città ferrigna con le stesse parole usate da lui. Eppure, fra tutte le ripetizioni e le irrilevanze, Cotta percepiva uno scambio osmotico di sentimenti confusi, un accordo muto, enigmatico[35].

Nel Mondo Estremo di Ransmayr, Eco non è affatto, come invece avviene nelle *Metamorfosi* ovidiane, il corrispettivo acustico dell'illusione visiva di cui rimane inizialmente vittima Narciso[36], ma qualcosa di più complesso. Eco diviene metafora della scrittura postmoderna e di una sua tipica modalità: la riscrittura. È una figura che assume un profondo significato metaletterario in relazione all'estetica postmoderna, e che svolge una funzione metadiegetica cruciale nel quadro dell'economia complessiva della narrazione: anche nella ripetizione, nel dire cose già dette da altri si realizza «uno scambio osmotico di sentimenti», tanto più se si tiene conto del fatto che Eco non ripete semplicemente il già detto:

> Ciocca dopo ciocca, la pioggia aveva incollato i capelli sulla fronte di Cotta; gocciolante, immobile sul terreno sabbioso sotto la sporgenza di roccia, ascoltava Eco parlare come se ci fosse bisogno di una parola d'ordine, di sentir menzionare il nome di Nasone per trasformare in racconto le proprie laconiche risposte: nella stagione senza neve Nasone scendeva sulla costa dalla montagna ogni quattro o cinque settimane insieme al suo servo; anche qui, in questa grotta, l'esiliato era venuto a trovarla portandole miele selvatico e sorbi dai circhi glaciali di Trachila[37].
> ....

[34] *Ibidem*, p. 77.

[35] *Ibidem*, p. 88.

[36] Nella versione ovidiana del mito, il labirinto sonoro creato mediante la ripetizione da parte di Eco dei lamenti di Narciso corrisponde all'inganno visivo dell'immagine riflessa del giovane; cfr. G. Rosati, *Narciso e Pigmalione*, cit., pp. 25-31.

[37] C. Ransmayr, *Il mondo estremo*, cit., p. 89.

[…] sotto lo schermo della protuberanza di roccia sotto la caverna Eco aveva sciorinato a Cotta i suoi ricordi dell'esiliato fin quando le tenebre l'avevano avvolta, ricordi di bivacchi e destini immeritati che Nasone leggeva tra le fiamme […][38].

Eco evade dalla pura dimensione del significante per farsi generatrice essa stessa di senso, per farsi narratrice. La ragazza racconta a Cotta di Nasone e riferisce alcune storie del *Libro delle pietre*: non soltanto ripetizione quindi, ma anche produzione di nuovi significati. E questa funzione affabulatrice di Eco risulta legata strettamente alle storie contenute nell'opera distrutta da Nasone:

Senza guardarlo, come se parlasse a se stessa, anche nei punti più accidentati del cammino Eco gli raccontava di quel libro che l'esiliato le aveva letto tra le fiamme e che lei chiamava segretamente *Libro delle pietre*. Nasone non aveva mai dato un nome ai racconti fatti accanto ai fuochi della città ferrigna: erano storie nelle quali navi che correvano veloci su rotte transatlantiche, le candide nuvole delle vele sotto un cielo azzurro, sereno, improvvisamente diventavano di pietra e affondavano[39].

Eco è depositaria della memoria del poema ovidiano; con le sue parole dà vita al mondo fantasmatico creato da Nasone, consentendo a Cotta di ricostruire una parte del contenuto delle *Metamorfosi*. In particolare, è molto significativa la sua narrazione del mito di Deucalione e Pirra; un mito che non solo funge da catalizzatore delle forti tensioni apocalittiche che percorrono l'intero romanzo, ma che risulta intimamente legato al destino stesso di Eco:

Fu in un bianco, caliginoso pomeriggio nella baia delle balaustre che Eco rivelò l'unico ricordo delle storie di Nasone che non si concludeva con una pietrificazione, ma con la metamorfosi di ghiaie in esseri respiranti, in uomini. Era l'ultimo racconto del libro delle pietre che Cotta avrebbe ascoltato da Eco: lei lo gridò lottando a fatica contro il rombo della marea, pose la mano sulla spalla del suo accompagnatore, così vicina come non lo era stata da quella notte fatale, eppure Cotta quasi non credette alle proprie orecchie quando lei gli gridò che avrebbe sentito la storia dell'imminente fine del mondo, una rivelazione del futuro […][40].

In Ransmayr, Eco è una figura profetica, la sua parabola esistenziale è inscindibilmente legata alle storie che racconta e in par-

[38] *Ibidem*, p. 111.
[39] *Ibidem*, p. 116.
[40] *Ibidem*, p. 120.

ticolar modo al mito di Deucalione e Pirra. Infatti, dopo quest'ultimo racconto, la ragazza, «così stanca come avesse adempiuto al suo scopo fino all'ultima parola tramandando l'apocalisse e ricadesse ora nel mutismo»[41], si dissolve in puro suono, esaurisce la propria funzione di memoria letteraria e collettiva con l'ultima storia: una storia di apocalisse. Eco allora scompare e si trasforma in eco: ormai la memoria è stata trasmessa e Cotta ne è divenuto il depositario.

> Durante la discesa cercò rifugio nella propria voce, sempre chiamando Eco, mentre si avvicinava al mare. Ma per quante volte gridasse il suo nome – dai precipizi, dagli strapiombi e dalle pareti a picco, nei cui cristalli e scaglie di micascisto già si frantumava la luce della luna – si ripercosse soltanto l'eco della sua voce[42].

Un ultimo livello semantico del testo è sviluppato dalle trame degli arazzi intrecciati da Aracne. La tessitrice sordomuta tesse le storie che Nasone le ha raccontato, tutte storie legate al cielo e al volo (il narratore si sofferma in particolare sul mito di Icaro)[43]. Aracne, a differenza di Eco, non ha mai sentito parlare di terribili pietrificazioni o di diluvi universali da parte del poeta scomparso. Come suggerisce Cotta, Nasone ha affidato parti diverse della sua opera ad alcuni abitanti di Tomi, e per ognuno di essi ha dato vita a un cosmo. Torna dunque quella componente metanarrativa del romanzo già vista a proposito di Eco, e quel grande tema universale della scrittura creatrice di mondi.

2.2. *Desiderio e alienazione metropolitana: «City in Love» di Alex Shakar*

Nel 1996 Alex Shakar pubblica *City in Love: The New York Metamorphoses*[44], riscrittura di alcuni episodi delle *Metamorfosi* ovidiane.

Fatto abbastanza comune nelle pratiche ipertestuali, i personaggi del mito si muovono in un contesto contemporaneo, nella

[41] *Ibidem*, p. 131.

[42] *Ibidem*, p. 132.

[43] Sul volo nella letteratura occidentale, e in particolare sulla ricezione del mito di Icaro inteso principalmente come quintessenza dello spirito della modernità, cfr. Piero Boitani, *Parole alate. Voli nella poesia e nella storia da Omero all'11 settembre*, Milano, Mondadori, 2004, pp. 31-57.

[44] Alex Shakar, *City in Love: The New York Metamorphoses*, Normal, FC2, 1996.

città di New York. Ed è, in fondo, proprio la città di New York la vera protagonista delle storie che compongono l'opera di Shakar. New York come luogo dell'alienazione, della solitudine, del conflitto, ma anche New York come luogo di ricerca di identità e di appartenenza. Ma soprattutto New York come possibilità di ricreazione del mito. All'inizio del romanzo, il lettore è informato che ciò che leggerà è ambientato a New York nell'anno *1 BC*, segno dell'ambivalenza di ogni operazione di riscrittura, sempre in bilico fra la conservazione di alcuni elementi della narrazione originaria e la libera rilettura-reinvenzione di altri: ad esempio, in *Waxman's Sun*, rielaborazione del mito di Fetonte, Apollo è un macchinista ferroviario, e strumento dell'infelice sorte di suo figlio è appunto un treno e non il mitico carro del Sole.

Il mito di Narciso è narrato nell'ultimo episodio del libro, *City in Love*, che porta lo stesso titolo della raccolta e ne riassume un po' il senso. Si articola su due livelli distinti e in ognuno di essi assume un significato specifico. Un primo livello è legato all'occupazione del protagonista della storia, un pubblicitario alle prese con la promozione di un profumo chiamato *Desire*, e che a tal fine realizza una serie di disegni che commenta *in progress* con una sua collega di lavoro:

> There was a rooftop and mist (or was it fog?)
> «...a couple...»
> You are sketching the figure of a man walking between narrow walls.
> «...lovers...»
> You begin sketch figures on the walls, reflections of the man.
> «...a chase,» she says. «through a maze of glass, some transparent, some reflective...»
> In one of the panes of the maze, you sketch the woman's silhouette.
> «...he is lost,» she says, «and disconsolate. If only they could touche. If only they could escape these glass walls...»
> ...
> «...and he finds her...»
> You draw them from above, the maze around them.
> «...and we rise above them, and see them in the middle of the maze, on the rooftop, surrounded by the city...»
> You sketch in a vague grid of the city, the picks of the buildings.
> «...as we pull away,» she says, «a man's voice: 'The city is in love...'»
> You draw the building on which they stand. Shape of the perfume bottle.
> «...a woman's voice: 'Desire'»[45].

[45] *Ibidem*, pp. 152-153.

Alcuni nuclei tematici del mito ovidiano ricorrono anche nella versione di Shakar, ma con delle differenze significative. Torna il tema del labirinto: il protagonista dei bozzetti si muove tra muri stretti, in un *maze* fatto di vetri, di superfici riflettenti. In uno dei pannelli di vetro del dedalo, però, scorge una figura femminile. Si sente sperduto, infelice, desidera trovare la misteriosa donna del labirinto, desidera il contatto – *if only they could touche. If only they could escape these glass walls...*[46] – e infine riesce a raggiungerla. Il tutto si conclude con i due innamorati finalmente insieme, circondati da New York con i suoi grattacieli. Compaiono le tematiche dell'alienazione metropolitana, della città come labirinto e come luogo della spersonalizzazione, ma anche della città come spazio della ricerca di sé. Temi centrali, questi, in tutta la raccolta, e che sono qui messi in relazione con una tanto disperata quanto necessaria ricerca dell'altro: nella frenesia folle di New York gli uomini non si incontrano mai veramente, vivendo nel più disperato isolamento. E infatti, per Shakar il contatto e l'incontro sono possibili solo nella dimensione della finzione o del sogno. Il mito di Narciso, in *City in Love*, viene così riscritto su due livelli distinti e con esiti opposti: da una parte, nel quadro della vita «reale» del protagonista; dall'altra, in un contesto onirico e figurativo. Come l'uomo dei bozzetti riesce a trovare nel labirinto la donna che desidera, così il protagonista del racconto di Shakar incontra la sua misteriosa *she* in sogno:

> […] but she is here, and there is no more need for shields or barbs, cynicism, scorn, it is time to put them down; and you look back on how solitary your life was before, and you feel a pang of pity for your former self – that was me, you think, incredoulus, another person entirely, hopelessly fragmented, less a being than a living ruin; you look into her eyes and laugh, how absurdly bright, eyes like water diamonds, crystal wind and star ice, that understand you for all the things that could be within you and will be from now on; you hold hands, twine fingers in fingergaps, your hands never felt quite right before and now you know why [...] and than her lips, cool and fragrant, the sensation of a drink of rosewater or intake of spring air like the sound of it whistling in through your parted lips, like the sound of a birdsong, or an alarm clock as you wake up alone on a hard bed at the front end of an overcast day[47].

Alla donna del sogno è legato un senso di pienezza in confronto al quale la vita del protagonista appare desolata, vuota. Frammentazione, rovina, abbandono, solitudine: tali per Shakar sono

[46] *Ibidem*, p. 152.
[47] *Ibidem*, pp. 149-150.

le marche di questo Narciso metropolitano. Il tratto semantico dell'isolamento, già presente come potenzialità simbolica latente nella narrazione ovidiana, qui diviene la cifra più autentica dell'alienazione del protagonista e dell'intera realtà urbana. Infatti, ancora una volta, il contatto è possibile soltanto in una dimensione altra dalla realtà. Dai bozzetti così come dal sogno, quello di Narciso appare infatti un destino molto diverso da quello toccatogli nel mito ovidiano: Narciso evade dalla prigione dell'*amor sui*, riesce a congiungersi con l'altro, un altro che non è più riflesso, *imago*, ma persona: una donna. Questo Narciso ha fame di alterità e appaga il suo desiderio di contatto.

Un discorso opposto, invece, va fatto per l'altro livello su cui si sviluppa il mito. Il protagonista della narrazione ha una collega di lavoro innamorata di lui che veste un po' i panni di Eco. È una figura gioiosa, positiva, «danzante»[48], e che, come la triste e affascinante Eco di Ransmayr, è anche narratrice. Scrive storie per bambini e proprio una di queste è un'ulteriore rivisitazione del mito di Narciso ed Eco. Personaggio principale del racconto è una ragazza *who spies on life in all its forms, and becomes whatever she spies*[49]. È una creatura fluida, irrequieta, legata all'acqua, che un giorno, però, s'innamora di un ragazzo che pesca da un molo. Il dramma della giovane innamorata è che non può guardare l'oggetto del suo amore troppo a lungo, altrimenti si trasformerebbe in lui. Così la ragazza divide i suoi poteri con il giovane pescatore, sperando che, guardandosi a vicenda, i due si sarebbero tramutati l'uno nell'altra in un processo infinito, in modo da potersi amare ugualmente. Ma il ragazzo *is very foolish*[50]: guarda un fiore, si tramuta in esso e non può più riprendere sembianze umane, dal momento che i fiori non hanno occhi. Lei allora si trasforma in una nuvola e bagna con le sue lacrime il fiore in cui si è trasformato il suo sciocco innamorato. In questo breve racconto è molto amplificato, rispetto alla versione tradizionale del mito, il tema della metamorfosi[51]. La ragazza della storia si trasforma in qualsiasi cosa guardi, è un essere

[48] «'Desire,' she says, and does a little dance, spinning on her toes, other hand holding wide her imaginary flowing gown while the dark skirt of her dress suit hugs her legs», *ibidem*, p. 151.

[49] *Ibidem*, p. 155.

[50] *Ibidem*, p. 156.

[51] Cfr. Carla Dente, George Ferzoco, Miriam Gill e Marina Spunta, *Proteus: The Language of Metamorphoses*, Furnham, Ashgate, 2005. Sulla metamorfosi nel postmoderno e sul suo legame l'estetica *posthuman*, cfr. Bruce Clark, *Posthuman Metamorphosis: Narrative and Systems*, New York, Fordham University Press, 2008.

proteiforme[52] che incarna la destrutturazione del concetto stesso di identità. Nel momento stesso in cui si innamora del ragazzo che pesca dal molo, sa che non potrà amarlo se non trasformandosi in lui, in un infinito gioco di rifrazioni: un'idea, questa, dal sottile sapore lacaniano[53]. E proprio l'idea della costruzione dell'identità, nonché della conoscenza di sé attraverso la mediazione dell'altro è uno dei preziosi doni che Lacan consegna alla Postmodernità. Dai *Gender* ai *Postcolonial Studies*, dagli studi queer alla critica femminista, si è afferma da tempo una concezione dell'individuo inteso come costruzione storica, politica e sociale; e il pensiero di Lacan, con la sua corrosiva carica anti-cartesiana, certamente ha avuto una parte importante in elaborazioni teoriche di questo tipo. Tanto che, quasi in una controllata deriva semantica, risulta abbastanza facile abbandonarsi a suggestioni lacaniane quando leggiamo quel *in hopes that they will gaze into each other's eyes, becoming each other endlessly*[54] nella storia raccontata dalla collega del protagonista della narrazione di primo grado.

Tornando al livello narrativo principale, vediamo che il pubblicitario alle prese con il profumo *Desire* è incapace di corrispondere all'amore mostratogli dalla collega, al punto da meravigliarsi dello stesso desiderio di lei di toccarlo:

> You wonder about her desire to touch you, you, in whose existence you only nominally belive[55].

Tormentato dall'idea della *woman with crystal eyes*[56], e mostrando una vena sottilmente sadica[57], arriva a raccontare alla sua collega del sogno che lo ossessiona e del suo desiderio nei confronti della sconosciuta, *knowing it will only hurt her*[58].

[52] Da notarsi come qui Shakar contamini il mito di Narciso con quello di Proteo.

[53] Cfr. Jacques Lacan, *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io* (1949), in Id., *Scritti* (1966), Torino, Einaudi, 2002, vol. I, pp. 87-94. Per una valutazione critica del celebre studio lacaniano, cfr. Nicolas Duruz, *I concetti di narcisismo, Io e Sé nella psicoanalisi e nella psicologia* (1985), Roma, Astrolabio, 1987, pp. 63-70; Silvia Vegetti Finzi, *Storia della Psicanalisi. Autori opere teorie 1895-1990* (1990), Milano, Mondadori, 2006, pp. 383-386.

[54] A. Shakar, *City in Love*, cit., p. 156.

[55] *Ibidem*, p. 160.

[56] *Ibidem*, p. 162.

[57] Il sadismo è uno dei nuclei più o meno espliciti del mito di Narciso già a partire dalla prima versione beotica della leggenda – cfr. n. 16. Tale concetto è stato esplorato in relazione al narcisismo nel penetrante e ben documentato studio di Roberto Filippini, *Avventure e sventure del narcisismo. Volti, maschere e specchi nel dramma umano*, Bari, Edizioni Giuseppe Laterza, 2006, pp. 355-383.

[58] A. Shakar, *City in love*, cit., p. 160.

Il protagonista del racconto di Shakar non riesce a vivere un amore reale: respinge la sua collega e vagheggia una donna incontrata in sogno. *Hopelessly fragmented*[59], strappato a se stesso dall'alienante New York, lui che crede solo «nominalmente» nella propria esistenza, non può permettersi di amare una donna in carne e ossa, l'urgere dell'altro è un urto insostenibile per un Io così indifeso e decentrato, affamato eppure incapace di contatto. E per il protagonista, è proprio questo desiderio frustrato di alterità il senso più profondo della vita, o meglio, della non-vita metropolitana[60]. Il finale del racconto è estremamente rivelatore a riguardo:

> You are drifting off to sleep. In your ear, these are echoes, a voice telling you a children's story that blends in and out of your sleepbound reflections on the day. [...] The voice is telling you a story that goes «In a city...
>
> ...space of the city, and will bring it crashing down in a shower of glass. All you have to do is say the word. Say who it is, the lover of your dreams. [...] Who is it? Shall I give you a hint?»
>
> In your inner ear you hear the whispered word; and you say the word; but is it your voice, or the voice that's not your voice, when the word you say is...me?
>
> ...poor you, so close to free...[61].

Chi dice la parola *me*? E a chi si riferisce? Al protagonista? Alla sua collega? Alla donna del sogno? Il racconto termina con una nota di forte ambiguità: il mistero non è svelato, il protagonista non afferra l'identità della sconosciuta. Una cosa, questa, che però non dovrebbe sorprendere troppo, dal momento che la sfuggente *she* non è certo una persona reale, nascosta in qualche angolo della sterminata New York, ma rappresenta piuttosto il simbolo del *desire* che attanaglia la vita del protagonista e delle brulicanti metropoli di oggi.

[59] *Ibidem*, p. 149.
[60] «In the city people spend their waking hours hidden within walls», *ibidem*, p. 162.
[61] *Ibidem*, p. 164.